3 1761 08155650 8

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

G599f
.YwiH

Die Handlung des zweiten Teils von Goethes Faust

Von

Dr. Georg Witkowski,
Professor an der Universität Leipzig

Zweite, durchgesehene Auflage

84990
9/12/07

Leipzig 1906, Verlag von Dr. Seele & Co

Seit dem Jahre 1887 sind wir in der Lage, das Reifen des großen Goethischen Lebenswerkes, seines „Faust", mit erhöhter Sicherheit verfolgen zu können. Die Entdeckung der ältesten Gestalt, des Urfausts, und die fast gleichzeitige Publikation der Vorarbeiten, Entwürfe und Handschriften des Weimarer Archivs hat uns in den Stand gesetzt, die innere und äußere Entstehung des Dramas fast lückenlos zu überblicken.

Der größte Teil der Schwierigkeiten, die aus den inneren Widersprüchen der Dichtung erwuchsen, wurde gehoben, die ästhetischen Mängel fanden ihre Erklärung.

In drei Schichten liegt jetzt die Faustdichtung vor uns. Die erste entstammt den Jünglingsjahren Goethes bis zur Übersiedelung nach Weimar im Jahre 1775. Sie ist enthalten im Urfaust und umfaßt 22 Szenen: Fausts ersten Monolog und das Gespräch mit Wagner, die Schülerszene, Auerbachs Keller, und nach einer kurzen, später fortgefallenen Überleitung die Gretchentragödie, in der von den notwendigen Bestandteilen nur die Valentinszene lückenhaft erscheint.

Dem Stile nach stellt sich diese erste Konzeption in die Nähe des „Götz von Berlichingen". Wie dort dramatisierte Geschichte mit absichtlicher Vernachlässigung der dramatischen Technik geboten ist, so gibt Goethe hier dramatisierte Sage,

dramatisiert im Sinne jener falschen Auffassung Shakespeareschen Kunst, die Herder ihm eingeimpft hatte und die ihm bis zu seinem Tode die Erkenntnis des britischen Dichters verschloß. „Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Willens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt."

Aus dieser Anschauung heraus sucht Goethe in seinen Jugenddramen Gestalten wie Götz, Cäsar, Mahomet, Prometheus, Faust in dem Kampfe des Willens mit der Weltordnung vorzuführen, indem er eine Reihe von Bildern lose aneinanderheftet, ohne Rücksicht auf die Bühne, ohne Rücksicht auf eine andere Einheit als die der Person. Nicht das Ziel, zu dem die Handlung führte, war ihm die Hauptsache, sondern er wollte jede einzelne Situation mit voller Schärfe herausarbeiten, überall sein Ideal der charakteristischen Kunst verwirklichen, das die harmonische Schönheit der Form gänzlich vernachlässigte gegenüber dem Streben nach kräftigem Ausdruck, nach innerer Wahrheit.

Aus den Fragmenten, die den Urfaust bilden, läßt sich kein Gesamtplan der Dichtung, nicht einmal eine einheitliche künstlerische Idee erkennen. Zuerst eine Reihe von Szenen, die jugendliches Anstürmen gegen die Schranken menschlichen Erkennens, gegen den toten Formalismus der Fakultätswissenschaften schildern, verbunden mit satirischen Ausfällen auf ihre Vertreter: Professor, Famulus und Studenten, und im Gegensatz dazu der positive Trieb, Natur und Leben unmittelbar durch Gefühl und Erfahrung zu erfassen. Lose

damit verbunden folgt das Drama des bürgerlichen Mädchens, das sich der Liebe zu dem geistig und gesellschaftlich höher stehenden Manne willenlos hingibt und daran zugrunde geht. Mephisto erscheint, zumal in der Gretchentragödie, als untergeordneter Helfershelfer, auch vorher handelt er nicht selbständig, sondern als Sendling des Erdgeistes, den Faust als den Welt- und Tatengenius durch das Leben erkennen soll. Daß schon damals über das im Urfaust Vorhandene hinaus weiteres geplant war, können wir nur aus Goethes späterer Äußerung, die „Helena" gehöre zu den ältesten Teilen, schließen, während seine bekannten Worte vom 17. März 1832: „Es sind über 60 Jahre, daß die Konzeption des Faust bei mir jugendlich von vorneherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag," gemäß dem Goethischen Sprachgebrauch nur für eine deutliche Vorstellung von den Eingangsszenen beim Beginn der Arbeit sprechen können.

Immerhin mögen so bedeutsam hervortretende Episoden des Volksbuches und des Puppenspiels wie das Auftreten Fausts am Kaiserhofe und seine Verbindung mit Helena sich dem Dichter besonders stark eingeprägt und bei ihm den Gedanken wachgerufen haben, sie gleich den einleitenden Abschnitten der Sage als Gefäß für seine Stimmungen und Gedanken zu verwenden; freilich auch hier in keiner anderen Art als in der skizzenhaften realistischen Ausführung der zuerst entworfenen Partien, denen nur durch die Verwendung des an Hans Sachs gebildeten Reimverses eine gewisse Stilisierung im Sinne der Kunst des 16. Jahrhunderts zuteil wurde.

Bereits in Frankfurt aber begann sich in Goethes Kunstanschauung ein Wandel zu vollziehen, der ihn in den ersten zehn Weimarer Jahren und während der italienischen Reise immer mehr den alten Überzeugungen entfremdete, so daß er schließlich nach der Rückkehr im Jahre 1788 im schärfsten

Gegensatze zu ihnen stand. Aus dem Realisten, der in der schönen Form eine Lüge, in der Vernichtung der überlieferten Gesetze sein Ziel erblickte, ward ein begeisterter Bewunderer antiker Formenschönheit. Das langsame Reifen der „Iphigenie" läßt diesen Prozeß klar verfolgen, die anderen unvollendeten Werke, die den Dichter nach Italien begleiteten, „Egmont" und „Tasso", zeigen, wie schwer sich die früher begonnenen Arbeiten der neuen höheren Anschauung anpassen ließen.

Keines unter allen den Fragmenten widersprach ihr so stark wie der „Faust". Der Charakter des Helden drückte aufs stärkste das Wesen der fordernden, jugendlich-leidenschaftlichen Epoche aus, die der Dichter überwunden hatte, die beiden großen ausgeführten Massen, Einleitungsszenen und Gretchentragödie, standen unvermittelt nebeneinander, und die innere und äußere Form war weit von der edlen Einfalt und stillen Größe Winckelmanns und Iphigeniens entfernt. Von einem Plane, der zugrunde lag, konnte nur in sehr bedingtem Sinne die Rede sein.

Goethe bemühte sich, den Faden wiederzufinden, d. h. wohl richtiger, einen neuen Plan zu erfinden, in dem die disparaten Teile zur Einheit verbunden waren, und die Abgründe zwischen ihnen zu überbrücken. Die Hexenküche ist unter diesen neuen Zutaten die umfangreichste, zugleich auch die anfechtbarste, indem durch den Zaubertrank das Bild des Helden plötzlich nach außen und innen völlig verwandelt wird.

Goethe frohlockt, er habe hier den alten Ton wiedergefunden und wenn er das Papier räuchere, solle ihm niemand die neue Szene aus den alten herausfinden. Indessen sind doch metrische und stilistische Unterschiede unverkennbar, freilich nicht so stark wie in dem gleichzeitigen Monolog in Wald und Höhle, der den gereimten Knittelvers durch schön dahinfließende fünffüßige Jamben ersetzt und so jene Mischung klassischer und

romantischer Formen eröffnet, die in der endgültigen Gestalt des großen Werkes so sonderbar reizvoll anmutet. In dem Jahre nach der Rückkehr fährt Goethe fort, den „Faust" zu fragmentieren, durch leichte Überarbeitung allzustarke Kühnheiten auszumerzen, den leichten Ton der Schülerszene etwas würdiger zu stimmen, die Prosa von „Auerbachs Keller" in Verse umzusetzen. Die Gretchenszenen bleiben fast unverändert, kleine Partien werden umgestellt, der Anfang der Valentinszene und die Prosa von „Trüber Tag. Feld" und „Kerker" wird vorläufig zurückgelegt, und so erscheint zu Ostern 1790 „Faust. Ein Fragment" im siebenten Bande von Goethes Schriften. Nirgends ist in dem vorausgegangenen zweiten Zeitraum der Beschäftigung Goethes mit dem Werke von dem Gedanken an eine Fortsetzung eine Spur aufzufinden, nirgends auch ein bewußtes Streben nach symbolischem Gehalt der Dichtung erkennbar.

Die ungünstige Aufnahme, die das Fragment fast allenthalben fand, und das Stocken der poetischen Produktion Goethes in den nächsten Jahren ließ die Arbeit am „Faust" wieder lange Zeit hindurch ruhen, und schwerlich hätte er sich entschlossen, von neuem daranzugehen, hätte nicht Schiller seit der ersten Annäherung der beiden Großen im Sommer 1794 unablässig auf die Vollendung gedrängt. Ihm haben wir es zu danken, daß Goethe zum dritten Male sich dem „Faust" zuwandte, einen neuen, gewaltigen Plan entwarf und zunächst den ersten Teil vollendete.

Es handelte sich dabei um die Lösung einer künstlerischen Aufgabe von der allerhöchsten Schwierigkeit, nur vergleichbar dem Schaffen eines genialen Architekten, der ein ursprünglich zu anderen Zwecken bestimmtes kleineres Gebäude unter völliger Schonung des Vorhandenen einem neuen großen Komplex einzufügen hat. In dem Fragment von 1790 bildeten den

dramatischen Mittelpunkt Fausts Streben nach Befriedigung und Mephistos vergebliche Versuche, sie ihm zu verschaffen, den innerlichen die Überwältigung eines hochstrebenden Menschen durch die Sinnlichkeit und sein Versinken in die Tiefe der Schuld.

Jetzt erhebt Schiller das Verlangen einer erhöhten symbolischen Bedeutsamkeit, als Goethe ihn angeht, ihm die Forderungen, die er an das Ganze machen würde, vorzulegen. Schiller sagt in seinem Briefe vom 23. Juni 1797: „Die Duplizität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen; und weil die Fabel ins Grelle und Formlose geht und gehen muß, so will man nicht bei dem Gegenstand stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen."

An demselben Tage, an dem dieser Brief geschrieben ist, hat Goethe den endgültigen Faustplan entworfen, auf den sich dann die weitere Ausführung stützte, und wenig früher oder später wird vermutlich die Skizze entstanden sein, in der wir zum ersten Male zwei Teile erwähnt und einander gegenübergestellt finden. Goethe stimmte, wie er wiederholt versicherte, Schillers Forderungen zu, und nun suchte er sich auf dem Blatte, das jetzt als Paralipomenon I bezeichnet wird, die Hauptideen aus dem Ausgeführten und der geplanten Fortsetzung herauszuschälen. Er beginnt ausführlich, bricht aber nach der Schülerszene ab und schreibt kurz: Erster Teil, Lebensgenuß der Person von außen gesehen in der Dumpfheit

der Leidenschaft. Zweiter Teil, Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein. Schönheit. Schöpfungsgenuß von innen. Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle.

Lassen wir die Deutung des dunklen letzten Satzes vorläufig beiseite, so lehrt uns die offenbar eilig hingeworfene, nur das Wichtigste hervorhebende Skizze eines mit voller Klarheit: der Genuß ist der Angelpunkt der ganzen Dichtung. Ihn in seinen verschiedenen, immer erhabeneren Gestalten vorzuführen, ist Goethes Hauptabsicht. Diese Absicht verwirklicht aber der erste Teil nur unvollkommen; er führt lediglich das egoistische Genießen in seinen verschiedenen Formen (Wissenschaft, Sinnlichkeit) vor, folglich war die Fortsetzung innerlich geboten, sollte das, was der Dichter wollte, zur Erscheinung kommen.

Das menschliche Streben hat zum Ziel die Glückseligkeit. Es kann sich auf egoistisches Genießen geistiger oder sinnlicher Freuden richten, es kann im kräftigen Ausleben, in der Tat sich nach außen bekunden, es kann endlich auf der höchsten Stufe schöpferisch werden und im Schaffen neuer Werte für Mitlebende und spätere Geschlechter die höchste Befriedigung finden.

Die verschiedenen Arten des Genusses haben verschiedene Zustände des Individuums zur Voraussetzung. Der im Sinnengenuß befangene Mensch bedarf der Läuterung, der Stärkung des Willens, ehe er fähig wird, in der Tat sein Glück zu suchen, und dann muß er wieder den Egoismus überwinden, um die Wonne des Schöpfungsgenusses empfinden zu können.

Die Mittel zu diesem Emporsteigen der Persönlichkeit, das nicht etwa als moralische Läuterung aufzufassen ist, liefern Erfahrung und ästhetische Bildung, die letztere für Goethe, ebenso wie für Schiller, ein ganz unentbehrlicher Faktor in der Erziehung des einzelnen und des Menschengeschlechts. Nur der, der die Schönheit erkannt und in sich aufgenommen hat, erlangt die Fähigkeit, erhaben zu denken und zu handeln.

Der Träger dieser Entwicklung ist das Streben, der Begriff, unter dem Goethe alle positiven Kräfte der Menschennatur zusammenfaßt. Es wirkt als dunkler Drang, als *δαιμόνιον*, das den guten Menschen auf den rechten Weg führt. Nur wenn es gebrochen und von den Mächten der Verneinung, des Beharrens überwunden wird, geht er unter und verliert sein Recht der freien Selbstbestimmung, er wird zum Knechte. Weiß er es aber bis zum Ende allen Anfechtungen zum Trotz zu erhalten, so führt es zur Erlösung, trotzdem es mit dem Irrtum unlöslich verbunden ist.

Denn das Streben bildet zugleich die von Gott dem Menschen für die Zeit seiner Erdenlaufbahn gestellte Aufgabe. Die dualistische Weltanschauung, die dem Faustdrama in seiner letzten Gestalt zugrunde liegt, stellt den Helden, der jetzt als typischer, höchstbegabter Vertreter seines Geschlechts erscheinen soll, zwischen Gott und Teufel, Gott nur durch den unbewußten Trieb zum Guten in ihm wirkend, der Teufel ständig ihm zur Seite, ihn zur Negation, zum Verzicht auf das Streben zu verleiten suchend. Faust ist, ohne es zu wissen, der Gegenstand einer Wette zwischen beiden, einer Wette, deren Ausgang freilich nur dem Verstande, als dessen Vertreter Mephistopheles erscheint, nicht der erhabenen Vernunft des Herrn zweifelhaft sein kann.

Man sieht, mit welchen Mitteln Goethe die Lösung des neuen Problems der Dichtung ins Metaphysische verlegt hat. Mit vollem Rechte. Auf dem Boden der Realität war keine endgültige Lösung zu gewinnen, da konnte nur ein Einzelfall vorgeführt werden, der bei aller Bedeutsamkeit doch die Totalität der Materie nimmermehr zu erschöpfen vermochte. So hat Goethe eine doppelte Handlung geschaffen. Der Prolog im Himmel und die ausleitenden Szenen des zweiten Teiles umschließen die eigentliche Dichtung, sie gehen vom

Ewigen und Unbedingten aus und kehren dorthin zurück, die Handlung auf Erden aber bleibt im Bereich des Zeitlichen und Bedingten. Ihren Angelpunkt bildet der Vertrag Fausts mit Mephisto, der sich in seinen Bedingungen vollkommen mit denen der Wette im Himmel deckt. Mephisto verspricht Faust Befriedigung und er hofft, daß der Genuß, den er zu bieten vermag, die Freuden der Sinne und des Verstandes, Faust schließlich Genüge tun werden; Faust aber will nur Befriedigung und weiß nicht, daß die einzige mögliche Befriedigung für den Menschen, in dem das Göttliche nicht erstickt ist, nur in dem Bewußtsein beruhen kann, daß er durch sein nie ermattendes, nie befriedigtes Streben seine irdische Aufgabe erfüllt.

Aus den angeführten Voraussetzungen ergab sich ein neues, doppeltes Thema der Dichtung. Einmal Fausts Aufsteigen von der tiefsten bis zur höchsten Stufe des Genusses, daneben seine fortschreitende Läuterung durch Erfahrung und ästhetische Bildung, beides anhaltend bekämpft durch Mephistopheles, dessen Angriffe freilich immer schwächer und wirkungsloser werden.

Im Anfang war die hohe geistige und sittliche Begabung des Helden zu zeigen, damit seine Fähigkeit, jene letzten und höchsten Stufen zu erreichen, keinem Zweifel unterlag. Gerade aus seiner titanenhaften Kraft entspringt seine Verzweiflung, indem er erkennt, daß der Weg wissenschaftlichen Forschens, den er bisher gegangen ist, ihn nicht zur uneingeschränkten Erkenntnis führen wird, und indem er fühlt, daß er im Studierzimmer die für das Leben gestellte Aufgabe nicht erfüllen kann.

Die Zurückweisung durch den Erdgeist, die in den früheren Plänen eine der wichtigsten Stellen des Dramas bedeutete, dient jetzt nur dazu, diese Verzweiflung zu verstärken, so daß sie sich momentan bis zu dem Entschlusse des Verzichtes auf alles weitere Streben durch die Selbstvernichtung steigert.

Aber bald erhält die Bejahung wieder die Oberhand, und der Osterspaziergang schildert in seinen heiteren Bildern die Befriedigung, die für einfache Naturen auch auf der Stufe des sinnlichen Genusses erreichbar ist, wie zuvor Wagner das bescheidene Glück egoistisch beschränkter Gelehrsamkeit dem qualvollen Sehnen Fausts gegenüberstellt. Für dieses Sehnen scheint sich in der Übertragung des Johannes-Evangeliums: Im Anfang war die Tat! ein neuer Weg nach oben zu eröffnen, da weiß der höllische Pudel den eben angeknüpften Faden zu zerreißen, die kaum überwundene Verzweiflung drängt sich mit stärkerer Macht als zuvor heran und es kommt zum Abschluß des Vertrages. Die Schülerszene parodiert Fausts bisheriges Streben, indem es im Spiegel des Verstandes und unreifen jugendlichen Überschwanges erscheint, dann beginnt jene Erfahrungswanderung, die nach dem von Mephisto aufgestellten Programm zuerst die kleine, bürgerliche, dann die große Welt durchforschen soll, um zu suchen, wo die ersehnte Befriedigung durch den Genuß zu finden ist.

Der erste Versuch in Auerbachs Keller mißlingt. Faust wohnt als stummer, widerwilliger Zuschauer den Späßen Mephistos und dem Treiben der lustigen Gesellschaft, durch die er erkennen soll, wie leicht sich's leben läßt, bei. Aber um so stärker packt ihn Mephistos Angriff auf seine geschlechtliche Sinnlichkeit in der Hexenküche. Alle anderen Triebe erlöschen, und das Verlangen nach dem Weibe erfüllt sein ganzes Wesen. So kann nun Mephisto in der Tat hoffen, daß er sein Ziel erreichen werde, wenn er diesem Verlangen Genüge schafft, daß Faust im Sinnengenuß auf alles Streben verzichten werde.

Die Gretchentragödie erhält dadurch eine gegen früher veränderte Bedeutung. Im Fragment bedeutete sie das tragische Verschulden Fausts, jetzt soll sie die tiefste Stufe des Genusses verkörpern, auf der der Mensch in Gefahr gerät,

den besseren Teil seines Selbst aufzugeben und den Mächten der Verneinung, des Beharrens anheimzufallen. Um das noch schärfer hervorzuheben, fügt Goethe in die Gretchentragödie eine neue umfangreiche Dichtung ein, die Walpurgisnacht, die ursprünglich noch viel breiter als jetzt den Triumph der gemeinen Sinnlichkeit, der tierischen Triebe darstellen sollte. Rückhaltlos gibt sich Faust ihnen hin, er scheint verloren, bereits glaubt Mephisto triumphieren zu dürfen, — da wird durch die Erscheinung des Idols, das die bevorstehende Hinrichtung Gretchens ankündigt, seine fast erstorbene Energie zu neuem Leben geweckt. An dieser Stelle beginnt die Peripetie des großen Dramas. In den letzten Szenen des ersten Teils, durch den Anblick von Gretchens Leiden vollendet sie sich, und der Beginn des zweiten Teils zeigt, daß die Entscheidung gefallen ist, daß Faust von neuem entschlossen ist, den Weg, der aufwärts führt, zu suchen.

In diesem Suchen liegt die Einheit und das Tragische der Dichtung. Erst wenn Faust diesen Weg aufgefunden oder vergebens alle Möglichkeiten dafür erschöpft hat, kann ein künstlerisch befriedigender Abschluß der Handlung erfolgen, und wie weit ist er von beidem am Ende des ersten Teils entfernt!

Schon daraus ergibt sich die zwingende Notwendigkeit einer Fortsetzung, noch mehr aber aus dem Umstand, daß ja bisher nur eine, und zwar die niedrigste Art des Genusses, zur Darstellung gekommen ist. Die eigentliche Handlung, die erst mit dem Vertrag ihren Anfang nimmt und auf ihm beruht, hat bis zum Ende des ersten Teils nur zu dem Punkte geführt, wo es sich zeigte, daß Mephistos Angriffe Faust hinabzudrücken und in die Gefahr des Unterliegens zu bringen vermochten; aber eine Entscheidung ist bis dahin noch nicht erfolgt. In Mephistos Ausruf: Her zu mir! kündigen sich neue Kämpfe an, deren Ausgang im Dunkel liegt.

Die Gründe für die unbedingte Notwendigkeit einer Fortsetzung liegen so klar zu Tage, daß es nicht begreiflich wäre, wie man sie so oft als überflüssige Zutat, als unnötiges Anhängsel hat bezeichnen können, wenn nicht Goethe selbst diesem Irrtum freie Bahn geschaffen hätte. Ihn begünstigte zuerst die Zweiteilung des Werkes, die den Verdacht wach rief, als habe man es hier mit zwei selbständigen, nur äußerlich verbundenen Dichtungen zu tun, und diese Vermutung wurde verstärkt durch den langen Zeitraum, der zwischen dem Erscheinen beider lag, durch den starken Unterschied der Behandlungsart und durch die weit größeren Schwierigkeiten, die der zweite Teil auf den ersten Blick dem Verständnis darbot.

Die Ansicht, der zweite Teil sei schwerer zu verstehen als der erste, ist wissenschaftlich unhaltbar. Das Verständnis der Dicht- und Denkweise des alten Goethe und ein verhältnismäßig bescheidenes Maß von Kenntnissen genügt vollkommen, um alle Rätsel dieser, ihrer Dunkelheit wegen so vielfach angegriffenen Dichtung zu lösen. Die Gestalten, die hauptsächlich eine gewisse ängstliche Scheu erwecken: die Mütter, Homunculus, Euphorion sind nach ihrer symbolischen und poetischen Bedeutung ganz sicher zu bestimmen, und vor allem ist die Handlung hier mit solcher Konsequenz geführt, daß sie keine von allen den Schwierigkeiten bietet, die den wiederholt umgebauten, in seiner Vollendung durch lange Pausen unterbrochenen ersten Teil an schwer löslichen, ja zum Teil unlösbaren Problemen so reich machen.

Der zweite Teil ist, bis auf den Anfang der „Helena" und Fausts Tod, in einem Zuge mit staunenswerter Energie gedichtet. Er entstammt zwar dem höchsten Greisenalter Goethes, der beim Beginn der Arbeit im 76. Lebensjahre stand und sie an seinem 82. Geburtstage abschloß; aber unter den 7500 Versen, mehr als die zehn Akte des Schillerschen

„Wallenstein" zählen, finden sich nur wenige matte, die von gesunkener Kraft zeugen, die Komposition ist von bewundernswerter Größe und Schönheit, ihr Ebenmaß, das architektonische Verhältnis der einzelnen Glieder zeugt von der höchsten künstlerischen Weisheit.

Aber freilich enthüllt sich ihre Vollendung nicht auf den ersten Blick dem Auge des Beschauers. Denn die Säulen sind umrankt und umsponnen von Nebenwerk, das an vielen Stellen allzu üppig wuchern durfte. Goethe macht den weitesten Gebrauch von dem Recht, das die lustige Person des Vorspiels den alten Herren einräumt: nach einem selbstgesteckten Ziel mit holdem Irren hinzuschweifen. So läßt er sich gern auf Seitenpfade locken, die ihn in Lieblingsgebiete seines Geistes führen: zu den bunten Maskenzügen, in denen er das anmutig schöne Spiel italienischer Renaissancefeste am Weimarischen Hofe wieder aufleben ließ, ins Bereich griechischer Mythe, auf deren Gestalten sein Künstlerauge so gern weilte, an die Abgründe naturwissenschaftlicher Forschung, in die er sich mit leidenschaftlicher Anteilnahme versenkte.

Auch mutet der Stil des Wunderbaus den gar seltsam an, der mit den überlieferten Begriffen von strenger Scheidung klassischer und romantischer Kunst an ihn herantritt. Hier sieht er beide miteinander verbunden. Dorische Säulen paaren sich mit romanischen Bogen und den zierlichen Fialen gotischer Dome; aber nicht wahllos, nicht im Streben nach verblüffender Originalitätswirkung sind die Elemente gemischt, sondern die Form entspricht jedesmal dem Inhalt, sie ist schön und charakteristisch zugleich, weil sie allenthalben sich der Stimmung, dem inneren und äußeren Charakter der Handlung innig anschmiegt.

Goethe hat diese Handlung gestaltet getreu seinem Worte: „den Poeten bindet keine Zeit". Wohl bildet auch im zweiten

Teil das ausgehende Mittelalter, in das die Sage das Wirken Fausts verlegte, im allgemeinen den Schauplatz; aber das hinderte den Dichter nicht, seinen Helden mit der Erfindung des Papiergeldes der Not des Kaiserhofes steuern zu lassen, aus der noch heute nicht verwirklichten Idee des großen amerikanischen Kanals oder holländischen Dammbauten die Anregung zu der letzten gewaltigen Betätigung von Fausts übermenschlichem Streben zu schöpfen, und ihn andererseits mit der griechischen Helena zu einem Liebesleben zu verbinden, dessen Hintergrund dem kurzen griechischen Kaisertum der Kreuzzüge entlehnt ist.

Diese Fülle verschiedenartiger Bilder mutet auf den ersten Blick fremdartig und verwirrend an; doch bald weitet sich das Auge und erkennt die Einheit, die darin waltet, das Gesetz, das freilich nur auf diesen in seiner Art einzigen Fall anwendbar ist. Es beruht auf zwei Momenten. Die universale Bedeutung des vorgeführten Falles bedingt die Befreiung des Helden von den Fesseln von Raum und Zeit, und die Buntheit der Bühnenbilder soll der Menge der Zuschauer die Freude an der Erscheinung gewähren, während dem Eingeweihten zugleich der höhere Sinn nicht entgeht.

So hat Goethe selbst seine Absicht Eckermann gegenüber ausgesprochen. Er dachte bei der Schöpfung des zweiten Teils fortwährend an die Bühne, während der erste ohne Rücksicht auf sie geschrieben ist; er gab die genauesten Anweisungen für die Inszenierung, und nur durch die Seltenheit und das häufige Mißlingen der Aufführungen hat die Meinung Wurzel fassen können, als habe die Darstellung des zweiten Teils des „Faust" nicht in der Absicht des Dichters gelegen und sei ein überflüssiges Experiment.

Aber freilich behaupten auch aufmerksame und einsichtsvolle Zuschauer dieser Aufführungen, daß sie von dem Gang

der Handlung kein klares Bild erhalten hätten, und daß ihnen von den Einzelheiten vieles dunkel geblieben sei. Kein Wunder. Denn der Umfang des zweiten Teils nötigte die Bearbeiter zu gewaltigen Strichen, durch die bei mangelndem Einblick in die Absichten des Dichters häufig der Zusammenhang zerrissen wurde, und die Linien der Haupthandlung treten nicht mit genügender Deutlichkeit hervor.

So konnte die Darstellung, die sonst überall den besten Kommentar des dramatischen Werkes zu liefern pflegt, hier diese Aufgabe bis jetzt nur in beschränktem Maße erfüllen. Doch bietet uns einen Ersatz dafür neben den zahlreichen brieflichen und mündlichen erläuternden Äußerungen Goethes über den zweiten Faust das reiche Material an Entwürfen und Vorarbeiten, das uns zum größten Teil erst durch die Eröffnung des Weimarer Archivs erschlossen worden ist, und es zeigt sich hier in besonders hohem Grade, wie die philologische Betrachtungsweise unmittelbar für das Verständnis und den Genuß dichterischer Werke fruchtbar wird.

Auch hier können wir mit Hilfe der neugewonnenen Mittel wieder wie beim ersten Teil verfolgen, daß allmählich die ursprünglich realistisch gedachten Vorgänge ins Symbolische umgedeutet werden. Nur mit dem Unterschied, daß dort die erste Fassung einer beträchtlichen Anzahl von Szenen bereits veröffentlicht war und deshalb fast unverändert bleiben mußte, als das Streben nach symbolischer Bedeutsamkeit sich herrisch geltend machte, während hier der Dichter schon bei der ersten Konzeption des Planes im Jahre 1797 stark symbolisierte, eine Neigung, die mit den Jahren immer stärker wurde und unumschränkt walten konnte, da noch nichts von dem zweiten Teil an die Öffentlichkeit gelangt war. So ist denn auch hier im einzelnen vielfach geändert worden.

Als Goethe im Jahre 1797 mit dem Plane ins reine gekommen war, hoffte er, daß ein ruhiger Monat genügen würde, um das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen zu lassen. Allein bald verscheuchte die Beschäftigung mit der bildenden Kunst diese Luftphantome wieder, und erst um die Wende des Jahrhunderts ließ sich der Dichter durch Schillers und des Verlegers Cotta erneutes Drängen bestimmen, an die Arbeit zu gehen. Während er die Lücken des ersten Teils auszufüllen suchte, griff er zugleich den zweiten an einem der bedeutsamsten Punkte der Handlung an und schrieb den Anfang der „Helena". Doch bald erlahmte der Eifer des Dichters. Andere Aufgaben, vor allem die „natürliche Tochter", die er mit heißer Neigung ergriff, drängten den „Faust" zurück und als nicht mehr Schillers nimmer ermüdende Stimme zur Ergänzung des gewaltigen Torsos antrieb, da schien alle Hoffnung auf die Vollendung verloren.

Im Jahre 1808 erwähnt das Tagebuch einmal flüchtig den zweiten Teil, dann finden wir ihn darin erst wieder am 16. Dezember 1816 genannt. An diesem Tage schien sein Schicksal besiegelt zu sein. Denn Goethe schrieb an ihm die Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit nieder, die in der Selbstbiographie von diesem Werke wie von den anderen nicht zur Ausführung gelangten Rechenschaft geben sollte. Als Goethe sich endlich im Jahre 1825 auf Eckermanns Drängen, dem wir für die Vollendung des zweiten Teils ebenso verpflichtet sind wie Schiller für den ersten, entschloß, den Rest seiner Zeit und seiner Kräfte dieser Arbeit zu widmen, da mußte das Schema von der Veröffentlichung in Dichtung und Wahrheit angeschlossen werden. Es hat sich unter den Faustpapieren wiedergefunden und gewährt den belehrendsten Einblick in die Genesis des Werkes.

Wir ersehen daraus, daß der Anfang ursprünglich etwas anders geplant war, als er jetzt vor uns steht. Es galt, den Übergang von dem „jammervollen" Abschluß der Gretchentragödie zum neuen, höheren Wirken Fausts zu finden, den Übergang zugleich aus der kleinen bürgerlichen Welt in die große des Staatslebens, die ihm den Boden für eine bedeutsame Tätigkeit gewähren konnte. Dem schlafenden Faust sollten von Geisterchören in sichtlichen Symbolen und anmutigen Gesängen die Freuden der Ehre, des Ruhms, der Macht und Herrschaft vorgespiegelt werden. Er wacht auf, fühlt sich gestärkt, verschwunden alle vorhergehende Abhängigkeit von Sinnlichkeit und Leidenschaft. Der Geist gereinigt und frisch, nach dem Höchsten strebend.

Jetzt ist ein anderes Motiv vor das hier angegebene getreten. Der Geisterchor besänftigt zuerst des Herzens grimmen Strauß, entfernt des Vorwurfs glühend bittere Pfeile und reinigt sein Inneres von erlebtem Graus: indem er ihn im Tau aus Lethes Flut badet, nimmt er das niederdrückende Gefühl der Schuld an Gretchens Untergang von ihm.

Das ist kühn, aber hier vollberechtigt, um sogleich zu der ersten Stufe in Fausts aufsteigender Laufbahn zu gelangen. Seine neuen Ziele sollten sich ursprünglich in einem Zwiegespräch mit dem hinzutretenden Mephisto enthüllen. Faust verlangt nach Herrschaft und Ruhm, er will sich kühn in Besitz setzen. Der Besitz aber ist nur durch Belehnung vom Kaiser zu erlangen, und Mephisto sucht eine günstige Gelegenheit, sich ihm zu nähern. Er schildert den Reichstag, den Maximilian, der letzte Ritter, gerade zu Augsburg hält, und behauptet, daß der Kaiser nach Faust verlange. Der Zaubermantel trägt sie schnell dorthin, Faust tritt zum Kaiser herein, der sich eben dessen Mantel wünscht, um in Tirol zu jagen und morgen zur Sitzung wieder zurück zu sein.

Der Zauberer wird gnädig aufgenommen, der Kaiser verlangt Erscheinungen, sie werden zugesagt. Faust entfernt sich der Vorbereitungen wegen und indessen heilt Mephistopheles in Fausts Gestalt die Schönheitsfehler der Frauen und Fräulein. Der Abend kommt heran, ein magisches Theater erbaut sich von selbst. Es erscheint die Gestalt der Helena. Die Bemerkungen der Damen über diese Schönheit der Schönheiten beleben die übrigens fürchterliche Szene. Paris tritt hervor und diesem ergeht's von seiten der Männer, wie es jener von seiten der Frauen ergangen. Der verkappte Faust, das ist Mephistopheles, gibt beiden Teilen recht und es entwickelt sich eine sehr heitere Szene.

Über die Wahl der dritten Erscheinung wird man nicht einig; die herangezogenen Geister werden unruhig, es erscheinen mehrere bedeutende zusammen. Es entstehen sonderbare Verhältnisse (wie Goethe sich dunkel ausdrückt), bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden. Der wirkliche Faust, von drei Lampen beleuchtet, liegt im Hintergrunde ohnmächtig, Mephistopheles macht sich aus dem Staube.

So einfach stellt sich in Goethes Bericht vom Jahre 1816 der Verlauf des ersten Aktes dar. Der Kern blieb auch in der Ausführung erhalten, aber umgeben von einer Menge verwirrender Zutaten und andererseits wichtiger Überleitungen beraubt. So ist gleich das erste Gespräch zwischen Faust und Mephisto durch einen Monolog Fausts ersetzt, in dem er nur den Entschluß ausspricht, „zum höchsten Dasein immerfort zu streben", aber die Mittel, durch die er das ins Werk zu setzen gedenkt, nicht angibt. Darauf folgen unvermittelt die breit ausgeführten Szenen am Hofe des Kaisers, der nun als typische Figur eines jugendlich leichtsinnigen, genußsüchtigen, schnell sich begeisternden und schnell ermattenden Herrschers erscheint. Der Staatsrat kündet von der Geldnot des Reiches, Mephistopheles, der sich als neuer Narr eingedrängt hat, ist der einzige, der

Rat weiß, indem er empfiehlt, auf die Schätze, die im Boden liegen, Anweisungen auszugeben. Der Kaiser, der das Betrügerische des Vorschlags nicht durchschaut, ist bereit, darauf einzugehen, aber zuvor soll in Erwartung des erhofften neuen Reichtums um so lustiger das wilde Karneval gefeiert werden.

Diese Feier gipfelt in einem Maskenzug, den ein mächtiger Elefant, gelenkt von der Klugheit, begleitet von Furcht und Hoffnung, eine Allegorie des Staates, nach dem Willen der Festordner schließen soll; aber gespenstische Gestalten drängen sich hinterher und bereiten die zuschauende Menge auf das Außerordentliche, was nun folgt, vor.

Faust wird als Plutos, der Gott des Reichtums, auf einem Drachenwagen, geführt von dem Knaben Lenker, der die Poesie verkörpert, hereingetragen. Die Drachen heben eine Kiste vom Wagen, in der sich wallendes Gold zeigt, gierig greift die Menge danach, aber der Stab des Plutos-Faust zieht einen Zauberkreis darum und treibt sie zurück.

Da naht mit wildem Gesang eine Schar von Hofleuten, als Faune, Satyrn, Gnomen, Riesen maskiert, in ihrer Mitte der Kaiser als der große Pan, durch falschen Bart unkenntlich. Er tritt in den Zauberkreis, blickt in die Kiste mit dem siedenden Gold hinein und freut sich daran, sein falscher Bart fällt herab und augenblicklich steht er, bald auch seine Begleitung und der ganze Saal, in Flammen. Der Herold, der bis dahin die Gestalten des Festes erläutert hat, bricht in Wehklagen aus; aber in Wahrheit handelt es sich nur um ein Flammengaukelspiel, das Mephisto und Faust veranstaltet haben, um den Mummenschanz für ihre Zwecke auszunutzen, dem Kaiser die Unterschrift der Schatzscheine in der allgemeinen Verwirrung abzulocken, ihn und die Seinen dadurch von ihrer Geldnot, wenigstens auf kurze Zeit, zu befreien und ihn so den Wünschen Fausts geneigt zu machen.

Am nächsten Morgen zeigt sich der Kaiser durch das genossene Vergnügen hoch befriedigt. Mephistopheles weiß ihn durch Schmeicheleien noch mehr zu gewinnen und seine Heiterkeit ist auf dem Gipfel, als er sieht, wie sein Hof unter dem befruchtenden Regen der Schatzscheine im Glücke schwimmt.

Nun will er amüsiert sein und verlangt von Faust, Paris und Helena zu sehen. Aber Mephisto ist nach der Annahme Goethes nicht imstande, die Gestalten der heidnischen Welt heraufzubeschwören, auch Faust kann sie selbst nicht in die Erscheinung zurückrufen, wohl aber ihre Schattenbilder, die mit den Urbildern aller Kreaturen in dem raum- und zeitlosen Reiche der Mütter schweben. Faust versinkt mit dem Schlüssel, der ihm den Weg dorthin zeigen soll, indessen kuriert Mephisto als »physicien de la cour« die kleinen Leiden der Hofgesellschaft. Der Hof versammelt sich. Auf der Bühne erscheint ein antiker Tempel, und der Astrolog erläutert, von Mephisto aus dem Souffleurkasten inspiriert, die folgenden Vorgänge. Faust steigt im Priesterkleid an der anderen Seite des Proscениums aus dem Boden empor, er beschwört im Namen der Mütter die Geister, und sogleich erhebt sich aus der Schale des Dreifußes neben ihm ein dunstiger Nebel, der sich zu den Gestalten von Paris und Helena verdichtet. Ihr Erscheinen wird von den Glossen der Zuschauer begleitet. Als Paris von Helena geküßt wird, gerät Faust außer sich und droht die Handlung zu stören, und als nun gar Paris die Geliebte emporhebt, um sie zu entführen, kann er sich, von der Leidenschaft überwältigt, nicht mehr halten. Mit dem Ausruf: „Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren," faßt er mit Gewalt das Idol, kehrt den Schlüssel gegen Paris und berührt ihn. Es erfolgt eine Explosion, Faust liegt am Boden, die Geister gehen in Dunst auf und Mephisto nimmt Faust auf seine Schulter, um den Leblosen fortzutragen.

Die Bedeutung dieses ersten Aktes für die Gesamthandlung wird erst durch den vierten deutlich. Der leichtsinnige, nur dem Sinnengenuß lebende Kaiser und sein verkommener Hof können für Fausts jetziges Streben keine Förderung bieten, und er selbst ist noch nicht auf den Standpunkt der ethischen und ästhetischen Läuterung gelangt, um eine große, für ihn und andere beglückende Wirksamkeit entfalten zu können. Im Anblick Helenas erfaßt ihn zum ersten Male die Schönheit in ihrer überwältigenden Macht, sein ganzes Verlangen richtet sich nur auf ihren Besitz.

Der zweite und dritte Akt zeigen, wie ein moderner nordischer Mensch die antike Schönheit sucht und findet, also einen rein innerlichen Vorgang, zu dessen äußerer Darstellung Goethe sehr komplizierte symbolische Behelfe anwandte.

Ursprünglich gedachte er, es sich damit leichter zu machen. Faust sollte von Mephisto den Besitz der Helena fordern und dieser sie ihm, wie in der Sage, aber nach einigem Widerstreben, verschaffen. Ganz abweichend und höchst merkwürdig ist nun der weitere Verlauf, wie ihn die Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit schildert: „Ein altes Schloß, dessen Besitzer in Palästina Krieg führt (es sollte, wie wir aus Goethischen Andeutungen wissen, im Rheintal liegen), der Kastellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des neuen Paris werden. Helena erscheint: durch einen Zauberring ist ihr die Körperlichkeit wiedergegeben. Sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen. Sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht hat entbehren können. Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt. Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn und er wird der Nachfolger so mancher Heroen und Halb-

götter. Ein Sohn entspringt aus dieser Verbindung, der, sobald er auf die Welt kommt, tanzt, singt und mit Fechterstreichen die Luft teilt. Nun muß man wissen, daß das Schloß mit einer Zaubergrenze umzogen ist, innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können. Der immer zunehmende Knabe macht der Mutter viel Freude. Es ist ihm alles erlaubt, nur verboten, über einen gewissen Bach zu gehen. Eines Festtags aber hört er drüben Musik und sieht die Landleute und Soldaten tanzen. Er überschreitet die Linie, mischt sich unter sie und kriegt Händel, verwundet viele, wird aber zuletzt durch ein geweihtes Schwert erschlagen. Der Zauberer Kastellan rettet den Leichnam. Die Mutter ist untröstlich und indem Helena in Verzweiflung die Hände ringt, streift sie den Ring ab und fällt Faust in die Arme, der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt. Mutter und Sohn sind verschwunden. Mephistopheles, der bisher unter der Gestalt einer alten Schaffnerin (einer Zigeunerin) von allem Zeuge gewesen, sucht seinen Freund zu trösten und ihm Lust zum Besitz einzuflößen. Der Schloßherr ist in Palästina umgekommen, Mönche wollen sich der Güter bemächtigen, ihre Segenssprüche heben den Zauberkreis auf. Mephistopheles rät zur physischen Gewalt und stellt Fausten drei Helfershelfer mit Namen: Raufebold, Habebald, Haltefest. Faust glaubt sich nun genug ausgestattet und entläßt den Mephistopheles und Kastellan, führt Krieg mit den Mönchen, rächt den Tod seines Sohnes und gewinnt große Güter. Indessen altert er." So weit reicht die Goethische Skizze vom Jahre 1816, vermutlich bis zu dem Punkte, wo die bereits vorhandene Dichtung von Fausts Tod einsetzte.

Die Ausführung hat diesen Plan zwar im dritten Akt benutzt, aber ihn nach allen Seiten erweitert, vertieft, und vom Verschwinden der Helena an bis auf die Benutzung der Namen der drei Gewaltigen gänzlich fallen lassen.

Der zweite Akt ist ganz neu hinzugedichtet. Er sollte nach einer Idee, die Goethe später wieder aufgab, damit beginnen, daß Faust, nach der Explosion an einer Kirchhofsmauer niedergelegt, träumend sich zwischen den Wahnerscheinungen Gretchens und Helenas, der im sinnlichen Genuß aufgehenden und der bewußt die Schönheit genießenden Liebe, in einem großen Monolog erging. Mephistopheles sucht ihn zu zerstreuen und bringt ihn schließlich in sein einstiges Studierzimmer.

Hier setzt jetzt die Handlung des zweiten Aktes, unmittelbar an den Schluß des ersten anknüpfend, ein. Mephistopheles legt, ratlos wie Faust wieder zum Leben zu erwecken sei, den Ohnmächtigen nieder, feiert ein frohes Wiedersehen mit dem einstigen Schüler, dessen Schüchternheit in der Schule der Fichteschen und Schopenhauerschen Lehre einem ebenso großen Selbstbewußtsein gewichen ist, und verhilft Wagner, der jetzt an Fausts Stelle lehrt und forscht, zum Erreichen seines Sehnens, auf chemischem Wege einen Menschen zu erzeugen. Solche chemische Männlein, Homunculus genannt, besaßen nach der Ansicht der alten Gewährsmänner Goethes wunderbare geistige Eigenschaften. So sieht auch der Homunculus, den Wagner in Vaterfreude an sein Herz gedrückt hat, über Faust schwebend, den Traum, der ihn erfüllt: Leda mit dem Schwan, die Zeugung der Helena. Er weiß, daß Faust im nordischen Düster jetzt nicht existieren kann und fordert Mephisto auf, ihn zu seinem Elemente, nach Griechenland, zu bringen, wo jetzt gerade die klassische Walpurgisnacht stattfinde. Nach dem Vorbild der romantischen Walpurgisnacht, die am ersten Mai die Hexen und Gespenster auf dem Brocken versammelt, erdichtet Goethe ein gleiches Fest der Dämonen des Altertums, das alljährlich am Tage der Schlacht von Pharsalus, die das Schicksal der alten Welt entschied, in Thessalien gefeiert werde.

Mephistopheles läßt sich durch Neugier und Lüsternheit bestimmen, mitzugehen, und so ziehen die drei ungleichen Gesellen zum Peneios hinab. Dort trennen sie sich voneinander, um, jeder seinen eigenen Zwecken nachgehend, über die Ebene zu schweifen, die von unzähligen Feuern und vom Schein des Mondes erhellt ist.

Die Gestalten, denen sie zuerst begegnen, sind nach der damaligen mangelhaften Kenntnis griechischer Mythologie die ältesten, die unmittelbar aus orientalischen Vorbildern erwuchsen: Greifen, Ameisen, Sphinxe, Sirenen, Pygmäen, Daktyle, tierische und halbtierische Bildungen, die edelste unter ihnen der Kentaur Chiron. Die Lamien treiben ihr buhlerisches Spiel mit Mephistopheles, der schließlich von den Graien, den häßlichsten aller Gestalten der griechischen Dämonenwelt, die Gestalt leiht, um weiter in dieser Umgebung seine Rolle spielen zu können. Indessen wird Homunculus von dem herrischen Sehnen umhergetrieben, zu entstehen, seine künstliche geistige Existenz in der Phiole mit einer natürlichen körperlichen im freien Raum zu vertauschen. Das gibt Gelegenheit, den Streit des Vulkanismus mit dem Neptunismus vorzuführen, und bei dem großen Seefest, zu dem die Halbgötter, Telchinen, Nereiden, Tritonen, Psyllen und Marsen herbeieilen und mit dem die klassische Walpurgisnacht schließt, läßt Thales den Jubelruf erschallen: „Alles ist aus dem Wasser entsprungen! Alles wird durch das Wasser erhalten!“ An dem Muschelwagen der schönsten der Nereiden, der Galatea, zerschellt Homunculus seine gläserne Hülle, um als Keim im Meere ein neues Dasein zu beginnen.

Faust sucht unter allen den Erscheinungen der Geisternacht nur eine, die ihm von Helena Kunde geben kann. Chiron weiß von ihr zu berichten, als er ihn auf seinem Rücken durch die Ebene dahinträgt; er führt ihn zu seiner

Freundin, der Seherin Manto, der Tochter Aeskulaps, damit sie Faust von seinem verrückten Begehren heile. Aber sie spricht: „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt. Tritt ein, Verwegener, sollst dich freuen; der dunkle Gang führt zu Persephoneien. In des Olympus hohlem Fuß lauscht sie geheim verbotnem Gruß. Hier hab' ich einst den Orpheus eingeschwärzt, benutz' es besser, frisch! beherzt!"

Der Gang zur Proserpina sollte als Schluß des zweiten oder als Prolog des dritten Aktes, der „Helena", erscheinen. Goethe hat die wichtige Verbindungsszene leider nicht ausgeführt. Bei dem fürchterlichen Gorgohaupte vorüber sollten sie zu dem unabsehbaren Hoflager der Proserpina gelangen und Faust schließlich als zweiter Orpheus gut aufgenommen werden. Manto beruft sich auf die Beispiele des Protesilaus, der Alceste und Euridice, darauf, daß Helena selbst schon einmal die Erlaubnis erhalten habe, ins Leben zurückzukehren, um sich mit dem frühgeliebten Achill zu verbinden. Die Königin der Unterwelt wird bis zu Tränen gerührt und verweist die Bittenden an die drei Totenrichter. Wie das erstemal der Helena die Rückkehr unter der Bedingung des Wohnens auf der Insel Leuce vergönnt worden ist, so soll sie jetzt auf den Boden von Sparta zurückkehren, wo es dem neuen Werber überlassen bleibe, inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und ihre Gunst erwerben könne.

Da die Szene bei Proserpina in der Dichtung fehlt, sehen wir jetzt nach dem Schlusse der Walpurgisnacht zu Beginn des dritten Aktes Helena ganz unvermittelt auftreten. Diesen Akt hat Goethe zuerst unter dem Titel: „Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust" im Jahre 1827 besonders veröffentlicht. Noch früher nannte er ihn „Helena im Mittelalter. Satyrdrama. Episode zu Faust." Wir können daraus entnehmen, daß er die „Helena" zuerst

als eine Unterbrechung der realen Handlung durch ein märchenhaftes Phantasiespiel ansah, dann aber, indem er sie ohne besondere Bezeichnung als dritten Akt in den Gang des Dramas einfügte, diese Vorstellung wieder aufgegeben wissen wollte.

In der Tat ist kein Grund vorhanden, der „Helena" eine Ausnahmestellung im Rahmen des Ganzen anzuweisen, wenn sie auch an die Einbildungskraft des Lesers besonders hohe Ansprüche stellt. Durch den Sondertitel würde nur zu leicht die Annahme begünstigt, als handle es sich hier um ein fremdartiges und überflüssiges Einschiebsel, während in Wahrheit die „Helena" nach Goethes Absicht den Gipfel der ganzen Dichtung, zu dem alles hinführt und von dem man alles übersieht, darstellt. Denn das Zusammenleben mit „Helena" bedeutet für Faust die Vollendung der ästhetischen Bildung, die ihn von der Herrschaft der niedrigen Triebe entgültig befreit und ihn befähigt, die höchste Stufe des Genießens und Strebens zu erklimmen. Zugleich bezeichnet die Verbindung des deutschen Ritters, als der Faust jetzt erscheint, mit der antiken Heroine symbolisch den Höhepunkt der Kunstentwicklung, den Goethe in seinem Greisenalter in der Mischung klassischer und romantischer Elemente erreicht sah.

Helena tritt vor dem Palaste des Menelaus in Sparta auf. Sie glaubt eben von Troja zu kommen und von dem Gemahl mit ihren Frauen, dem Chor der gefangenen Trojanerinnen, vorausgesandt zu sein, um das Opfer zu richten. Sie geht ins Haus; aber sogleich kehrt sie zurück, entsetzt durch die Gestalt der vermeinten Schaffnerin, die sie am Herde kauernd erblickte. Es ist Mephistopheles in der Maske der Phorkyas. Scheltend tritt er hervor und erregt in Helena und den Frauen die Furcht, daß sie die Opfer sein würden, die Menelaus schlachten werde; aber er zeigt ihnen auch Hoffnung auf Rettung, indem er von dem kühnen Geschlechte er-

zählt, das in den Jahren der Abwesenheit des Menelaus sich im Taygetosgebirge angesiedelt und Land und Leute unterworfen habe. Helena willigt ein, sich in den Schutz des Fremden, Unbekannten zu flüchten, und sogleich umgibt sie der Hof der mittelalterlichen Burg. Faust begrüßt sie mit höchster Ehrfurcht, er und die Seinen bieten ihr Schutz und alles, was sie besitzen, und er gewinnt ihre Liebe. Störend dringt Phorkyas-Mephisto herein, und meldet, daß Menelaus mit Heeresmacht heranziehe; aber schnell sind die Reisigen auf Fausts Ruf bereit, Helena zu schützen, er verteilt die griechischen Lande unter sie, und beruhigt können die Liebenden nun arkadischen Glückes genießen.

Eine Parabase des Mephisto, die zur Geburt des Euphorion überleiten sollte, ist ausgefallen; schnell tritt der Knabe, nachdem Phorkyas ihn und die Seligkeit der Eltern geschildert hat, hervor, er jagt sich mit den Frauen des Chores zwischen den Felsen, immer höher steigt sein Flug und nach kurzem stürzt er entseelt von der Höhe zu den Füßen der Eltern. Hätte sich Goethe damit begnügt, diese Gestalt zu erfinden, um das Scheiden Helenas von Faust zu motivieren (wie in der Skizze für Dichtung und Wahrheit), oder hätte er ihr daneben nur die eine symbolische Bedeutung gegeben als Verkörperung der sich selbst zerstörenden, lediglich eines kurzen, gewaltsamen Aufschwungs fähigen modernen Poesie, dann wäre ihre Anschaulichkeit nicht so schwer geschädigt worden wie jetzt, da Euphorion eine Reihe individueller Züge von Lord Byron erhalten hat, die sich mit seinen übrigen dramatischen und symbolischen Eigenschaften zu keiner Einheit verschmelzen. Muß der Dichter doch selbst zugestehen, daß der Chor mit seinem Trauergesang auf Euphorion, der nur dem Lord Byron gilt, ganz aus der Rolle fällt. Diese Gestalt ist die einzige der ganzen Dichtung, die man als verfehlt bezeichnen darf.

Durch die Stimme Euphorions: „Laß mich im düstern Reich, Mutter, mich nicht allein!" wird Helena ihm nachgezogen, Faust hält nur ihr Kleid und ihren Schleier, die ihn rasch als Wolke forttragen, und der Chor, der nicht der Unsterblichkeit teilhaftig ist, löst sich in die Naturelemente auf.

Der vierte Akt, die letzte große Dichtung Goethes, führt uns wieder auf den Boden des deutschen Mittelalters zurück. Faust verläßt auf einem Gipfel des Hochgebirges seine Wolke, Mephisto, der mit Siebenmeilenstiefeln gefolgt ist, fragt, ob er beim Überfliegen der Reiche der Welt und ihrer Herrlichkeiten kein Gelüst empfunden habe. Mephisto denkt daran, daß etwa in Faust die Herrschbegier, die Sucht unumschränkt zu befehlen und zu genießen, erwacht sei. Aber dieser wehrt ab: „Schlecht und modern! Sardanapal!" Er vermutet weiter, Faust wolle Ruhm verdienen; doch der erwidert: „Herrschaft gewinn' ich, Eigentum! Die Tat ist alles, nichts der Ruhm!"

Mephisto ist nicht fähig, die erhabene Lebensanschauung, die neuen Ziele, die sich Faust nach der letzten Läuterung durch das Zusammenleben mit Helena erschlossen haben, zu erfassen. Er kennt nur die egoistischen Arten des Strebens und Genießens, die zur Befriedigung der Sinne und des Verstandes führen; die höchste Stufe, die im Erringen neuer Werte für die Menschheit, im Schöpfungsgenuß gipfelt, ist ihm unerreichbar. Aber Faust ist jetzt zu ihr emporgestiegen. Während ihn die Wolke über Meere und Länder hinwegtrug, hat er mit Schmerz sehen müssen, wie durch das Steigen und Sinken der Flut in zweckloser Kraftvergeudung ungeheure Strecken des Strandes nutzbarer menschlicher Tätigkeit entzogen werden. Und er stellt sich nun die Aufgabe, dieses Gebiet dem Meere durch gewaltige Kanäle und Dammbauten abzuringen, ein Unternehmen von höchster Bedeutung, das an Größe

des Gedankens und Nutzens für die Menschheit schwerlich von einem andern übertroffen werden kann und das deshalb durchaus würdig erscheint, das letzte Ziel Faustischen Strebens zu bilden.

Aber ehe Faust ans Werk schreiten kann, muß er vom Kaiser mit dem Strande belehnt sein, um als Herr darauf schalten zu dürfen. Mephisto weiß dazu Rat. Eben zieht der Kaiser, dem sie einst falschen Reichtum und Unterhaltung verschafften, zur Entscheidungsschlacht heran, von einem Gegenkaiser arg bedrängt und fast schon verloren. Faust sieht ein, was den Kaiser ins Unglück gebracht hat: er wollte zugleich genießen und regieren. Er hat erkannt, daß der egoistische Genuß den Herrscher herabzieht, und daß nur im Wirken für große Zwecke, im Dienste der Allgemeinheit das Heil liegt.

Mephisto und Faust helfen mit ihren Geisterscharen dem Kaiser die Schlacht gewinnen, deren Schilderung zu den großen Meisterstücken der Goethischen Alterspoesie gehört. Faust wird zum Ritter geschlagen, und seinem Wunsche gemäß mit dem Strande des Meeres belehnt.

Da hat er nun für ein Wirken im höchsten Sinne den Boden gefunden. Nicht unfruchtbares Forschen nach den Urrätseln aller Dinge, nicht der Sinnengenuß, nicht das bunte Treiben am Hofe konnte ihm Genüge geben; der beseligende Bund mit Helena wurde nach kurzem Glücke zerrissen.

Wird ihm jetzt endlich Befriedigung als Lohn unermüdlichen Schaffens zu teil werden? Wird das alles auch über die stärkste, in Faust regsame Unrast Herr werden? Mephistopheles hofft es; der letzte Akt gibt die Antwort. Jahrzehnte sind inzwischen vergangen. Faust hat die äußerste Grenze menschlichen Daseins als Hundertjähriger erreicht; aber sein leidenschaftliches Wollen, die Kraft seines Strebens ist unge-

brochen. Wo früher der unfruchtbare Meeresstrand sich dehnte, erstrecken sich nun blühende Gefilde, durch Dünen geschützt, die Geister und Menschen auf Fausts Befehl in rastloser Arbeit bei Tag und Nacht aufgeführt haben. Durch die neugewonnene Ebene zieht sich ein Kanal, an dessen Endpunkt sich Fausts Palast erhebt. Von der Zinne übersieht er das weite Land, das ihm gehört, nur ein Hügelchen ist nicht sein, auf dem zwei alte Leute, Philemon und Baucis, ihr bescheidenes Leben führen. Vergebens hat er ihnen neues Land angeboten. Das alles exponieren die Eingangsszenen des fünften Aktes.

Auf dem Kanal naht Mephistopheles mit den drei Gewaltigen, sie kehren von einer Seefahrt zurück, auf der sie für Faust unermeßliche Güter gewonnen haben. Aber er kann sich ihrer nicht freuen, der Gedanke an das Hügelchen, das ihm nicht gehört, verkümmert ihm den Weltbesitz, und er gibt Mephisto den Befehl, die Alten fortzuschaffen auf das Gütchen, das er ihnen bestimmt hat. Mephistopheles jedoch handelt in seinem Sinne, er steckt die Hütte in Brand und die Alten kommen darin um. Faust flucht dem unbesonnenen wilden Streich und versinkt in Gedanken. Da schweben vier graue Weiber heran, drei von ihnen, Mangel, Schuld, Not, können nicht zu ihm dringen: aber die Sorge schleicht sich durchs Schlüsselloch ein und steht plötzlich an seiner Seite. Die Sorge, die Verkörperung des lähmenden Grübelns und Bangens, der Furcht vor den Dämonen, die Erfolg und Glück bedrohen; sie, die er einst als die Feindin des Genusses, des Strebens verwünscht, die er seit seinem Bunde mit Mephisto nicht erblickt hat, sie naht sich ihm wieder, denn jetzt hat er erkannt, daß nicht übermenschliches Streben und übermenschliches Genießen dem Leben Wert verleiht, sondern das Wirken in den Grenzen des Irdischen.

Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zauberſprüche ganz und gar verlernen;
Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Menſch zu ſein. –
Der Erdenkreis iſt mir genug bekannt,
Nach drüben iſt die Ausſicht uns verrannt;
Tor! wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken Seinesgleichen dichtet;
Er ſtehe feſt und ſehe hier ſich um;
Dem Tüchtigen iſt dieſe Welt nicht ſtumm;
Was braucht er in die Ewigkeit zu ſchweifen;
Was er erkennt läßt ſich ergreifen;
Er wandle ſo den Erdentag entlang;
Wenn Geiſter ſpuken, geh' er ſeinen Gang,
Im Weiterſchreiten find' er Qual und Glück,
Er! unbefriedigt jeden Augenblick.

Mit dieſer Erkenntnis hat er die Macht Mephiſtos überwunden. Er iſt zum klaren Bewußtſein ſeines hohen Menſchenberufes gelangt: zu wirken ſo lange es Tag iſt. Die Sorge ſtellt ihm noch einmal alle die feindlichen Mächte vor Augen, die das irdiſche Streben nach oben hemmen, aber er erkennt ihre Macht nicht an, ſie kann die Kraft ſeines Willens nicht brechen, auch jetzt nicht, als ſie ihn erblinden läßt. Ruhelos eifert er die Knechte an, das neue Werk zu vollenden, durch das er Millionen Räume ſchaffen will, um dort tätig frei zu wohnen, gemeinſam von Tag zu Tag die von außen drohende Meeresflut abwehrend. Nicht als Herrſcher will er unter ihnen ſtehen, als freier Mann mit freiem Volke. Dann glaubt er die Zeit der Befriedigung gekommen, dann glaubt er ruhen zu dürfen, und er genießt ſchon jetzt im Vorgefühl ſolch hohen Glückes den höchſten Augenblick.

Darauf hatte Mephiſto längſt gewartet. Schon hat er durch ſeine Lemuren das Grab für Fauſt graben laſſen, das Klirren der Spaten, das die Gedanken des blinden Fauſt zum

höchsten Fluge in die Vollendung ferner Zeit forttrug, galt nicht seinem Werke, sondern ihm selbst. Und als der Greis nun in den Sand sinkt, glaubt Mephisto seine Wette gewonnen zu haben, er hält den Vertrag für erfüllt. Das Wort der Befriedigung, das den Augenblick verweilen heißt, ist von Fausts Lippen gefallen, und in seiner Gier bemerkt Mephisto nicht, daß diese Befriedigung in einer Zukunft liegt, die Faust nach den Gesetzen menschlichen Daseins unerreichbar ist, und daß selbst wenn er das Ziel, das ihm jetzt vor Augen steht, berührte, wieder neue Wünsche, höhere Ziele vor ihm auftauchen müßten.

So ist sein Triumph ein Irrtum, der Vertrag dem Wortlaut nach nicht erfüllt. Aber noch weniger seinem Sinne nach. Denn es handelte sich ja darum, daß Mephisto mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, Faust zum Beharren, zum Verzicht auf das Streben bringen sollte, und alle diese Mittel haben sich unwirksam erwiesen. Faust hat alles, was jener ihm zu bieten vermag, als wertlos erkannt und sucht sein Glück einzig im selbständigen, ewig unbefriedigten Streben.

Nach Goethes früherer Absicht sollte nun auch die Wette im Himmel noch ausgetragen werden. Mephisto hat sie seiner eigenen Ansicht nach gewonnen, durch das Chaos schleppt er Faust zur Hölle fort, der auf dem Wege dorthin den Epilog des Erdendramas gibt (das deutet wohl der Schlußsatz von Par. 1 an); aber da tritt, wie Goethe sagt, das Begnadigungsrecht des alten Herrn herein zum heitersten Schluß des Ganzen.

An die Stelle dieser ersten Konzeption ist eine andere, zwar farbenprächtige, das Werk großartig abschließende, aber dramatisch weniger günstige getreten.

Mephisto bewacht den Leichnam, daß ihm die Seele nicht entwische, er läßt sie von seinen Teufeln auf allen Seiten um-

stellen. Da schweben Engel herab, sie streuen Blüten, vor denen die Teufel weichen müssen. Mephistos perverse Sinnlichkeit wird durch die Schönheit der himmlischen Gestalten aufs äußerste erregt, und während sein Blick gebannt an ihnen haftet, entführen sie Fausts Unsterbliches mit sich nach oben. Diesem Ausgang fehlt die Beweiskraft, die hier nötig wäre, um die Entscheidung der Wette nicht zweifelhaft erscheinen zu lassen; im Grunde wird Mephisto von den Engeln in einem Augenblick der Schwäche überrumpelt und muß sich für betrogen halten.

Der Ausgang der Dichtung ist vielfach wegen seines katholischen Charakters getadelt worden, aber mit Unrecht. Wollte Goethe die allmähliche Läuterung der Seele, ihr Aufsteigen zu den Höhen der himmlischen Gnade poetisch darstellen, so waren überhaupt keine anderen Symbole, die sein Publikum verstanden hätte, dafür vorhanden als der reiche Schatz der mittelalterlich-christlichen Vorstellungen. Das zeigt sich sogleich, als er den Versuch macht, ein Motiv von dem Mystiker des 18. Jahrhunderts, Swedenborg, zu entlehnen; denn es bleibt ohne Erklärung jedem unverständlich. Und daß die Erscheinung der Mater gloriosa den Gipfelpunkt bildet, ist ebenfalls wohl begründet, denn in ihr verkörpert sich die Vorstellung der ewigen Milde und Güte, auf die es hier ankommt. Nicht die Allmacht Gott-Vaters, wie im Prolog, sondern die verzeihende Liebe sollte am Schlusse dieses Dramas menschlichen Strebens und Irrens erscheinen.

Eine Tragödie hat Goethe den Teil dieses Dramas genannt, der sich auf Erden abspielt. Und in der Tat entspricht die große Dichtung in ihrem Kern allen berechtigten Anforderungen, die an eine Tragödie zu stellen sind.

Ihre Handlung ist einheitlich, insofern sie von Anfang bis zu Ende auf ein Ziel lossteuert, als alle Teile zu dem-

selben Zwecke in Beziehung stehen. Sie ist dramatisch, weil die inneren Gegensätze sich in einen ununterbrochenen Kampf der beiden Gegner Faust und Mephisto umsetzen, dessen Peripetie in den Schlußszenen des ersten Teiles liegt, so daß auch architektonisch das richtige Verhältnis besteht. Sie ist spannend; denn bis zum Schlusse bleibt der Ausgang des Kampfes ungewiß. Sie ist überreich an fesselnden, malerischen Bildern, an reizvollen Einzelvorgängen, an formenschönen Gestalten. Sie ist tragisch im höchsten Sinne, indem das Beste, was in dem Helden liegt, das Streben, unlösbar mit dem Irrtum verbunden ist und ihn in die schwersten Konflikte verwickelt, ihn zu dem ewig unbefriedigten Sehnen nach Befriedigung verdammt.

Wenn trotz aller dieser ästhetisch bedeutsamen Eigenschaften die dramatische und tragische Bedeutung des „Faust" häufig verkannt wird, so liegt das an seiner früher besprochenen Eigenart und besonders daran, daß die eigentliche Handlung von den Vorgängen im Himmel umschlossen ist, die nur die poetische Einkleidung eines metaphysischen Problems bieten und des dramatischen Charakters entbehren. Dadurch scheint die Tragödie in den Dienst einer Vernunftidee gestellt zu sein, und der Leser wird verleitet, in jedem Vorgang nach der Beziehung auf diese Idee zu suchen. Aber der „Faust" ist eine viel zu lebensvolle, echte Dichtung, als daß er lediglich oder hauptsächlich die Einkleidung einer Idee bedeuten könnte. Wollen wir zum Genusse des Werkes gelangen, so müssen wir uns zuvörderst von dem Gedanken an die beherrschende Idee frei machen und nach Goethes eigener Anleitung statt ihrer die Worte „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" zum Wegweiser nehmen. Nicht im eigentlichen, engen Sinne; sondern indem wir Fausts Laufbahn als die Abspiegelung des allgemeinen Menschenschicksals in dem Schicksal eines einzelnen

betrachten und den Weg zu verfolgen suchen, auf dem der freie Wille und der dunkle Drang in seinem Busen den Helden zu allen Höhen und Tiefen des Daseins führen. Die Szenen im Himmel aber geben die Überzeugung, daß er damit den ihm von Gott gesetzten irdischen Beruf erfüllt und daß die Erlösung dem gewiß ist, der dieser Aufgabe treu bleibt und sich der teilnehmenden himmlischen Liebe würdig zeigt.

So löst sich das verworrene Erdentreiben in die ewige Harmonie erhebend und beseligend auf, und die Handlung des gewaltigsten Dramas aller Zeiten wird vom Lichte überirdischer Erkenntnis bestrahlt und verklärt.

Buchdruckerei Richard Hahn (H. Otto), Leipzig.

Goethe, Johann Wolfgang von. Faust
Author Witkowski, Georg
Title Handlung des zweiten Teils von Goethes Faust.
Ed.2,rev.
LG
G599f
.YwiH
84990
NAME OF BORROWER.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 30 24 02 011 2